

呑み込む「顎」<sup>ジョーズ</sup>と戦う男たち  
——スティーヴン・スピルバーグの『ジョーズ』を観る

藤 田 秀 樹

富山大学人文学部紀要第 68 号抜刷

2018年2月

## 呑み込む「顎」<sup>ジョーズ</sup>と戦う男たち ——スティーヴン・スピルバーグの『ジョーズ』を観る

藤 田 秀 樹

### はじめに

スティーヴン・スピルバーグの『ジョーズ』(*Jaws*, 1975) は、1970年代から現在に至るまでハリウッドを牽引し続けているこの映画作家<sup>オトツール</sup>のキャリアにおいてのみならず、ハリウッド映画史において、またハリウッドという映画産業にとって重大な転換点と見なされる作品である。まずスピルバーグのフィルムメーカーとしてのキャリアにおいては、『ジョーズ』はまさに出世作である。テレビ映画として制作された『激突』(*Duel*, 1971)と劇場デビュー作である『続・激突! カージャック』(*The Sugarland Express*, 1974)に続くこの監督作品は、1977年にジョージ・ルーカスの『スター・ウォーズ』(*Star Wars*)に抜かれるまで映画の最高収益となる1億2950万ドルという興行収入を上げ、また三つのアカデミー賞(サウンド、音楽、編集)を獲得し(Cook 43)、これによりスピルバーグは一躍脚光を浴びることになる。

ハリウッド映画史においては、『ジョーズ』は『スター・ウォーズ』とともに、1967年を起点とする表現様式や主題における革新の時代の、つまり一般的に「ニュー・ハリウッド(New Hollywood)」と呼ばれるハリウッド映画の新しい潮流の、終焉を画する作品と見なされる(Krämer 2; Nystrom 410)。そして同時に『ジョーズ』は、1970年代後半以降の重要な映画制作様式となるブロックバスター(blockbuster)——古典的な形で構築されたストーリーラインよりも、特殊効果を用いたシークエンス、宣伝用グッズやタイアップ商品、様々な形のリメイクといったものの合体によって方位が定められるタイプの映画(Nystrom 410)——の卓越したプロトタイプであり(Lev xix)、やはり『スター・ウォーズ』とともに、映画制作の在り方を、それ以降映画の市場を支配するブロックバスターの時代の方へ進ませるものとなった(Martin 317)。かくして、「『ジョーズ』以降は好むと好まざるとにかかわらず、映画監督たちと劇場の観客たちとハリウッドの映画制作は、もう二度とこれまでと同じではありえなくなる」(Friedman 127)。

また『ジョーズ』は、1970年代に人気を博したジャンルのひとつである大災害映画<sup>ディザスター</sup>(disaster film)——日本では「パニック映画」と呼ばれることが多い——に連なる作品でもある。自然災害や人災などのカストロフィに焦点を当てる1970年代の大災害映画は、『大空港』(*Airport*, 1970)を嚆矢とし、『ポセイドン・アドベンチャー』(*The Poseidon Adventure*, 1972)、『大地震』(*Earthquake*, 1974)、『タワーリング・インフェルノ』(*The Towering Inferno*, 1974)といった映

画群によってひとつのジャンルとして定着する。海水浴客が集まるリゾートの島に人食いサメが現れるという災厄を機軸に物語が展開する『ジョーズ』は、大災害映画のヴァリエーションのひとつである「自然の復讐ものの映画 (revenge-of-nature film)」と見なすことができよう (Cook 255)。

ところで、大災害映画においては、例えば旅客機 (『大空港』)、遠洋クルーズ船 (『ボセイドン・アドベンチャー』)、高層ビル (『タワーリング・インフェルノ』) といった、周囲から隔絶した閉じた空間が舞台となり、そこに予期せぬ災厄が降りかかるという状況設定が多く見られる。『ジョーズ』の舞台である島も、そのような閉じた空間と言えるだろう。容易に外部へと脱出することができない閉所で、災厄及びそれに伴う様々な試練や困難と向き合わねばならないという状況が、サスペンスや緊迫感を増幅するものとなる。その閉所に居合わせた一群の人々が災禍を被るのだが、彼らは、たくましい肉体と精神力を備えた者から、怯懦、不実、利己心といった好ましからざる性質を持つ者まで、多彩な群像を織り成す。そのさまは社会の縮図のようでもある。そしてその中のごく少数の人物たちが、自己犠牲的な行動も厭わないリーダー、救済者の役割を担うことになる。

『ジョーズ』においては、三人の白人男性が、具体的には地元の警察署長、サメの捕獲に執着する漁師、そしてサメを専門に研究する海洋学者が、この役割を果たす。生業も年<sup>なりわい</sup>恰好もパーソナリティもそれぞれ異なるこれら三人の関係性は、当初は友好的とはいえないものだが、次第に彼らの間に男同士の絆とでも言うべきものが醸成されていく。そして彼らは団結して、怪物のように巨大で狡猾なサメと対決する。かように『ジョーズ』は、大災害映画であると同時に、男同士の絆を描くバディ映画 (buddy film) としての佇まいをも併せ持つ。レスター・D・フリードマンによれば、「スピルバーグ映画の多くは、初めのうちは張り合うが、最終的にはお互いを理解し敬意を払い、共通の敵を打ち破るために団結するようになる男たちを機軸に展開する」のであり、「『ジョーズ』は、スピルバーグ映画において男同士の絆を最も明確に表現したもののひとつであり続けている」(165)。

災厄が起こるまでは互いに接点も接触もなく、急遽寄せ集められたという観すらあり、サメに関する経験的知識や科学的知識という強みだけでなく、水恐怖症という弱みやサメとの過去の忌まわしい因縁をも抱えた男たちが、それぞれの個性をぶつけ合わせながらも結束しカストロフィに立ち向かっていくさまに、この映画の大きな興味があるのではなかろうか。以上のようなことを念頭に置きつつ、『ジョーズ』という映画テキストを読み解いていくことにする。

## 1. 不可視の災厄と苦悩する警察署長

『ジョーズ』の劈頭のクレジット・シークエンスは、水中の映像である。カメラが水草の間を縫うように進む中、画面の中央に映画のタイトルが現れる。サウンドトラックでは、ジョン・

ウィリアムズの緊迫感を高める旋律が流れる。この直後のシークエン্সで突発する惨劇の映像によって、我々はこの冒頭のトラッキング・ショットが海中を動き回り災厄を引き起こす「何か」の主観ショットであるらしいことを悟る。この「見る主体」のショットとそれに被さるウィリアムズの音楽的モチーフは、『ジョーズ』の災厄表象の主旋律のようなものと言える。それがクレジット・シークエン্সで早くも提示される。

マイケル・ライアンとダグラス・ケルナーによれば、大災害映画は、安定した状態→混乱、無秩序→リーダー／救世主を選び出す一連の試練→災厄の克服、というある程度わかりやすい物語構造を持つ（52）。しかし既述のように『ジョーズ』では、クレジット・シークエン্সの直後の、つまり物語の最初のシークエン্সにおいて災厄が早々と出来する。まず画面に現れるのは、夜の浜辺の光景である。大学生とおぼしき若い男女の団が交歓のひと時を過ごしている。カメラはパンしながら、彼らが酒を飲み、ギターを弾き、マリファナらしきものを回し飲みする様子を映し出す。彼らの話し声とともに、誰かが奏でているハーモニカの音色が聞こえる。やがてカメラは、ひとりの男性を映し出したところで動きを止める。彼はかすかに微笑みを浮かべながら何かを見つめている。続くショットで、彼の視線の先にいる長い髪の女性が映し出される。彼女も微笑みながら見つめ返す。まさに「ボーイ・ミーツ・ガール」の展開である。男性が女性に近づき話しかけると、女性は急に海に向かって走り出す。クリッシーと名乗るその女性は、「泳ぐのよ！」と叫んで砂浜の上に次々と衣服を脱ぎ捨て、海へ入っていく。男性もあとを追うが、酔っているのか足取りがおぼつかなく、やがて砂の上に倒れ込む。まもなくこのクリッシーが災厄の最初の犠牲者となる。J・ホバーマンは、大災害映画においては、災厄は退廃の何らかの現れに対する罰として起こる、と述べており、その具体例として、『ボセイドン・アドベンチャー』と『タワーリング・インフェルノ』ではお祭り騒ぎのパーティの真っ最中に災厄が降りかかるという設定になっていることを挙げている（197）。『ジョーズ』の最初の惨劇も似たような状況において突発するものと言える。

クリッシーの身に降りかかる出来事の描写を見ていくことにする。彼女はブイのそばまで泳いで行き、そこであの男性が追って来るのを待っている。海は波もなく、とても穏やかである。ここで画面に、海面に浮かぶ彼女を海中から見上げる映像が現れる。サウンドトラックでは、聞く者に不安を覚えさせるような旋律が流れ、カメラは次第にクリッシーに近づいていく。そして彼女に異変が起こる。急に海中に引き込まれるような動きを見せたあと、悲鳴を上げて激しく身悶えし始める。しかし彼女に何が起きているのかはわからない。我々が目の当たりにするのは、海面での彼女の阿鼻叫喚のみである。ただ、海面下で何かが彼女に激しい苦痛と衝撃を与える物理的な力を及ぼしていることはわかる。ここで我々は、海中から彼女を見上げるショットが、その「何か」の主観ショットであるらしいことに思い至る。「見る主体」とその視線にさらされる無防備な「見られる客体」という、ローラ・マルヴィが指摘する「見ること」

をめぐる男性と女性の間の性の政治の構図が垣間見える (33)。海中の「見る主体」の視線が、全裸で泳ぐ女性をひそかに下から見つめる欲望する窃視者の眼差しのようにも見えるのは興味深い。そしてこの欲望する「見る主体」は、まさに窃視者のごとく、この場面のみならず物語の後半に至るまでその姿を現さない。不可視であることが、観客の不安や恐怖を増幅するものとなる。

興味深いことに、クリッシーの阿鼻叫喚のショットの合間に、静まり返った海辺の光景がクロスカッティングの形で挿入される。カオスと静穏、非日常と日常のコントラストが際立つ。一方でこのクロスカッティングは、これら自然の二つの位相が背中合わせであることを暗示しているのではなかろうか。クリッシーが禁域に入り込んだために、二つの位相の間の皮膜に突然裂け目が生じたかのようであり、彼女の苦悶は自然のカオス的で凶暴な相を顕示するものに見える。まもなく彼女は海中に没し、海は何事もなかったかのように静穏さを取り戻す。

この海の光景は徐々に白んでいき、やがて夜が明ける。サウンドトラックではラジオの音声の流れ、屋内から海を見つめる人物のシルエットが映し出される。この人物は、物語の舞台となるアミティという架空の島の警察署長、プロディである。かたわらには、まだベッドに横たわる彼の妻、エレンがいる。二人の会話から、前年の秋にこの家を買ったことや、彼がこの島に特有の訛りをまだ身に付けていないことが窺える。プロディはニューヨーク市警からアミティの警察署に転任してきたのであり、この島ではまだ新参者だ。実はプロディのみならず、本論で焦点化される三人のうちの残りの二人も、地元のコミュニティには完全に溶け込んでいない存在である。海洋学者は島外からやって来る完全なよそ者であり、漁師も、地元の人間ではあるが、周囲の人々からは少なからず距離を置いた一匹狼的な人物なのだ。島に災厄をもたらす「怪物」と戦う男たちが、いずれもアウトサイダー性を帯びているのは興味深い。まるで彼らは、いずこからともなくふらりとフロンティアの町に現れ、トラブルを解決して去っていく西部劇のヒーローのようでもある。

プロディには、妻に加えて二人の息子がいる。三人の男たちの中で所帯持ちは彼だけだ。そして彼が物語に導入されるのも、妻子とともに家にいる場面においてである。しかしやがて彼はこの居心地の良い空間をあとにして、実は水恐怖症であるにもかかわらず、災厄をもたらす怪物と戦うために、二人の男たちとともに海という広漠たる水の空間に出て行かなくてはならない。彼にとっては大きな試練であり、それを乗り越えることによって変身を遂げることになる。言わば彼にとってこの体験は、通過儀礼的な意味合いを帯びたものである。彼は新たな人間として再生するために、この妻子のいる空間から一旦自分自身を切り離さなくてはならない。

このプロディの家庭のシークエンスに、少し気になるシーンがある。庭から家の中に入ってきた上の息子のマイケルが、「手を切った」と言って鮮血が伝う手のひらをエレンに見せる。ブランコで遊んでいて切ったようだが、さらにマイケルは冗談めかして、「吸血鬼に咬まれた

(I got bit by a vampire.)」と言う。一見何気ないひとこまに見えるが、穏やかな朝の家庭の光景に突然闖入する鮮血と「咬まれる」というイメージは、こののち繰り返して発生する惨劇の不吉な予兆のようにも思える。実際、マイケル自身も、のちに入り江でボート遊びをしているときに、かたわらにいた男性がサメに襲われ殺されるという恐怖の体験をすることになる。しかもこれと時を同じくして、プロディのもとに浜辺に死体が打ち上げられたという電話連絡が届く。プロディは、ボディに「アミティ島警察」と書かれた車に乗って出かけていく。ここで観客は、彼が警察官であることを知る。さらにプロディの車を追うカメラは、道すがらにある水着姿の女性の絵が描かれ「アミティ島ようこそ」と書かれた大きな看板を映し出す。このように、物語の舞台がシーサイドリゾートの島であることが示される。

浜辺でプロディは、人間としての原形をとどめないほど損傷の激しい女性の遺体を目の当たりにする。クリッシーの遺体である。プロディは報告書の死因欄に「サメの襲撃」<sup>シャーク・アタック</sup>と記載し、海辺を閉鎖するための準備に取り掛かる。準備に奔走するプロディの姿とともに、彼が駆け回るアミティの町の様子も描き出される。間近に迫った7月4日の独立記念日を祝う準備が進められており、通りには横断幕が掲げられ、マーチングバンドが練習をしている。独立記念日以降の数週間は、シーサイドリゾートのアミティにとって大勢の観光客が来訪する書き入れ時なのである。この時期に観光客が寄り付かなくなることを恐れた町長や町の主だった者たちは、サメの襲撃という事実を認めようとせず、プロディが島民や観光客を守るために措置を講ずるのを露骨に差し止めようとする。彼らは検死官にも圧力をかけ、女性の死因をサメの襲撃から船のスクリューに巻き込まれた事故へと変えさせてしまう。その結果、プロディは海岸の閉鎖を断念せざるをえなくなる。

人命より経済的利益を優先するという町長たちの姿勢は、ピーター・レヴが指摘しているように、もうひとつの「脅威」とも言うべきものである(46)。実際、こののちさらに三人の犠牲者が出ることになる。大災害映画は、歯止めのない株式会社資本主義の危うさを警告し、富のむやみな追求がカストロフィをもたらすことを明らかにする、という側面を持つ(Ryan and Kellner 52)。また1970年代は、「汚い戦争」と呼ばれたベトナム戦争と大統領の犯罪であるウォーターゲート事件を主因として、政治や指導者や諸制度に対する信頼が著しく損なわれた時代であった(Moss 503)。『ジョーズ』で描かれる公職にある者たちの不実な振舞いは、当時の観客にこのような時代の病理を連想させるものだったのではあるまいか。

そして新たな犠牲者が出る。女性が死亡したことは公にはされず、海辺も閉鎖されなかったため、海水浴場は人々にぎわっている。その場にはプロディもおり、警戒の目を光らせる。海から上がってきたひとりの少年が砂浜にいる母親に近づき、また海に入ってもいいか、と尋ねる。10分だけなら、と言われ、アレックスという名のその少年は、黄色いラフトを持って再び海に入る。カメラはこのアレックスに加えて、ほぼ同時に海の中に入っていく肥満体の女



性、そして飼い主の若者が海の中に繰り返し投げ入れる木切れを泳いで取りに行く黒い犬を何度か映し出す。観客は、この中の誰かが新たな犠牲者になるのかもしれないという、ほんやりとした不安を覚え始める。プロディは砂浜から海を凝視し続ける。その視界を遮るかのように、人々が何度も彼の前を横切る。さらにひとりの住民が彼の所にやって来て、やはり視界を遮るように彼の前にしゃがみ込み、些細な苦情を訴える。このあとのシークエンスにおけるサメの襲撃についての話し合いの場での住民たちの振舞いからも窺えることだが、これらは危機的な事態に対する彼らの無関心さや非協力的な姿勢を暗示するものではあるまいか。プロディの足を引っ張るのは、町長などの町の上層部だけではないのだ。

サメの体の一部にも見えるスイマーの帽子や男性と戯れている女性が上げる悲鳴といったフェイントでプロディと観客をじらしつつ、この海水浴場のシークエンスは進行していく。砂浜にはエレンもいる。彼女はぴりぴりと神経をとがらせる夫に近づき、緊張をほぐそうとするかのように彼の肩を揉み始める。あの黒い犬の姿が見えなくなったらしく、飼い主がしきりに名を呼ぶ。カメラは海面に漂う木切れを映し出す。不穏な空気が一気に強まる。そして画面は、ラフトに乗ったアレックスを海中から見上げる映像に切り替わる。カメラは少しずつアレックスに近づき、サウンドトラックではあの旋律が流れる。そしてアレックスが激しくもがき始める。砂浜にいる人々は異変に気づく。アレックスは海中に引きずり込まれ、大量の血が噴出する。ここで、その様子を驚愕の表情で見つめるプロディを、ズームとトラッキングを同時に逆方向に用いて映し出す有名なショットが現れる。そして彼の背後にはエレンがいるのだが、彼の両肩の上に置かれた彼女の手は、まるで警官としての職務を遂行しようとするのを押さえつけるもののようにも見える。彼女の顔がほとんどフレームの外に出てしまっていることも、不気味さを醸し出すものになっている。ちなみにエレンはこのあとも、家でプロディが読んでいるサメに関する本を彼から取り上げたり、漁師たちとともにサメと戦おうとしているときに船に無用の無線連絡を入れたりするなど、何度も彼の職務遂行を「妨害」することになる。この映画には、女性嫌悪とも言えるようなものの気配すら感じられる。

海水浴場は狂乱状態になる。やがて、海の中にいた人々が這う這うの体で浜に上がり、パニックは少し鎮静する。アレックスの母親が、姿の見えない息子の名を呼びながら波打ち際へやって来る。そこに、ずたずたに引き裂かれた彼のラフトが打ち上げられる。その無惨なありさまは、持ち主の身に降りかかったことを示唆するものとなる。のちにプロディは、島民たちやサメ退治に集まった人々の前でこの母親から平手打ちされ、女性がサメに襲われたのを知りながら何の対策も講じなかったと責められる。実際は、ここまで見てきたように、責められるべきは町長たちなのだが、このときプロディは、反論もせずにこの恥辱を受忍する。かように彼は、サメ騒動の中で不条理な立場に置かれることになる。

ニューヨークからアミティに転任したことについて、プロディが海洋学者に次のように語る

場面がある。「ニューヨークの犯罪率を知ったら気分が悪くなるぞ。あまりにも多くの問題がある。何かを成し遂げているような気分にはなれないんだ。暴力沙汰、盗み、強盗。子供は家から出られない。子供を学校まで送ってやらないといけない。でもアミティでは、ひとりの人間がかなりのことをやれるんだ」。しかし実際には彼はほとんど苦情処理係のようであり、さらに町長たちの理不尽さゆえに苦境に立たされるのである。

こうして二人目の犠牲者が出たが、問題のサメは未だに我々の前に姿を現さない。サメの存在を示唆するのは、主観ショットとそれに被さる音楽だけである。この惨事のあと、見えないが確かにサメが実在することが、別の興味深い形で表現される。夜に二人の島民が大きな鉤に肉塊を付けて海に放り込み、サメを捕えようとする。まもなく、浮き代わりのタイヤと釣り糸代わりの鎖が尋常ならぬ力で沖の方へ引きずられていく。そして、鎖を結びつけていた小さな栈橋が引き裂かれ、その上にいた男が海中に放り込まれる。栈橋も沖の方へ引きずられるが、やがて急に向きを変え、海中に落ちた男の方へ動き始める。それを見て男は必死になって岸に向かって泳ぎ、間一髪で海から上がる。海面を動く栈橋はまさに生き物のようである。まるでサメが憑依したようにも見える。映画の後半においても、打ち込まれた鉤に付けられた浮き代わりの樽の動きが、この怪物の存在を可視化するものになる。不可視のものが、それ自体とは別の何かによってその存在を顕示するという演出が、観る者の恐怖を増幅するのである。

『ジョーズ』というこの映画のタイトルも興味深い。「サメ」ではなく「ジョーズ」なのだ。“jaws”という語は、*Longman Dictionary of Contemporary English* (3<sup>rd</sup> ed.) によれば、「人または動物、特に危険な動物の口 (the mouth of a person or animal, especially a dangerous animal)」の意である。その一部位によってサメという危険な動物を表す一種の提喩 (synecdoche) とも言える。全体を明示せずに一部のみを示すことであるものを間接的に表す比喩的表現は、栈橋や樽の動きでそれらと繋がった何かの存在を顕示することと少なからず近似するものなのではあるまいか。また、*The New Oxford American Dictionary* によれば、“jaws”は、「死や敗北といったものにより危険にさらされているということ (being in danger from something such as death or defeat)」を暗示するものであり、「死地 (the jaws of death)」や「敗北寸前 (the jaws of defeat)」といったイディオムで用いられる。言わばこのタイトルは、物語が語られる前から危険や危機の気配を濃厚に醸し出すものなのである。

## 2. シャーク・ハンターと海洋学者

第二の犠牲者が出たあと、町では町民たちが今後の対策について話し合う会合が開かれる。しかし、やはり彼らの危機意識は薄く、プロディが海辺を閉鎖するという方針を表明すると、あからさまに不満を口にする。町長は一方的に、閉鎖は24時間だけだ、と言い出す。やがて出席者たちはてんでに勝手なことを言い合い、会合は喧噪の巷と化す。そのとき、黒板を爪で



引っ掻く音が喧騒を掻き消す。神経を逆なでする不快な音に人々は身をすくめ、音のする方を振り向く。そこにはひとりの初老の男がいる。地元の漁師、クイントである。彼が不快な音とともに登場するのは興味深い。彼は地元の間人ではあるが、狷介孤高で我が道を行く一匹狼的な人物であり、言わばコミュニティとは同調しない「ノイズ」のような存在とも言える。粗野な物言いをする荒くれ漁師という佇まいのこの人物は腕利きのシャーク・ハンターを自任しており、1万ドルで問題のサメを自分独りで仕留めてやろう、と語る。町長は「考えさせてもらう」と答えるに止める。

クイントの家には数多くのサメの「ジョーズ」の骨、つまり歯の付いた上下顎骨が狩猟の記念品のように飾られている。いずれも彼が仕留めたサメのものであろうが、いささか異様とも思える光景である。彼はさらに、大鍋の煮え立つ湯の中から新たな顎骨を取り出す。また自家製の酒をプロディに勧める（プロディは飲むふりをしてあとで吐き出す）。この酒もサメの何かを原料の一部にしているのかもしれない。映画の後半におけるサメとの戦いのシーケンスにおいても、とても自分たちの手に負えないと感じたプロディが無線で救援を求めようとすると、クイントは物も言わずにバットで無線機を破壊する。サメに対する彼の執着は、ほとんど合理を超えた妄執とも言うべきもののように思える。

本論の最初のセクションで言及したように、クイントはサメに関わる過去の忌まわしい因縁を抱えている。彼が自分の漁船「オルカ号」の船室で、プロディたちに自分のトラウマティックな体験について語るシーンがある。それは第二次世界大戦末期の西太平洋での出来事であり、史実である。クイントは米艦「インディアナポリス」(USS *Indianapolis*)の乗組員だったが、この船はテニアン島に広島に投下することになる原爆を輸送し、帰路についた1945年6月29日に日本軍の潜水艦の魚雷攻撃を受けた。船は12分で沈没し、1,100人の乗組員が海に投げ出された。極秘任務だったため、遭難信号は送られなかった。やがて、海に漂う乗組員たちはサメの大群に襲われた。阿鼻叫喚の中、クイントは5日間海を漂い続けた。生き残り救出されたのは316名だけであった。この体験が、彼の心にサメに対する強い怨念を刻み込んだのである。

少年がサメに襲われたことが公になり、大勢の人々が報奨金目当てにサメ退治をするため島に押し寄せる。彼らに混じって、ひとりの若い男性がやって来る。プロディの要請を受けて海洋研究所から派遣された海洋学者のフーパーである。船から降りたフーパーはひとりの島民と言葉を交わす。二人が向かい合って立つという構図により、彼が小柄であることが強調される。彼は体力や膂力ではなく「知」を駆使するタイプの間人なのである。彼の物語への導入のされ方は、クイントのそれによく似ているように思われる。町民が会合でてんでに勝手なことを言い合っているときにクイントが登場したように、フーパーも、報奨金目当ての連中が小さな船に定員を超えた人数で乗り込んだりダイナマイトを持ち込んだりと、てんでに勝手なことを始めているときに現れる。彼らは、災厄を前にして右往左往する烏合の衆とは一線を画する、

特別な能力や資質を持つ存在なのだ。

到着後、すぐにフーパーはプロディとともに死体保管所に赴く。クリッシーの遺体を調べるためである。彼がてきぱきと行動するタイプであることが窺える。遺体の状況を検分しながら、筋肉組織や骨の損傷の具合、及び襲ったと思われるサメの種類について、ラテン語の学術用語を差し挟みつつ歯切れよく説明する。そして、町長から圧力を掛けられて、船のスクリューに巻き込まれたものだと言い出した検死官の前で次のように断言する。「これは船の事故ではない。スクリューやサンゴ礁に引っかけられたものでもないし、切り裂きジャックに襲われたものでもない。サメだ」。

二人が港に戻ると、人々が沸き立っている。一匹のサメが捕獲されたのだ。人々はそれが問題の人食いザメであることを疑わない。しかしそのサメの口の大きさなどを計測したフーパーは、研究者らしい慎重な物言い、このサメではない可能性もあると語る。しかし人々は、彼の言葉に全く耳を貸そうとしない。フーパーは、サメの消化は遅いので腹を裂いてみれば確かめられる、と提案するが、町長はにべもなくそれを退ける。かように、フーパーは科学的に真実を突き止めようとするが、それは人々の一時の熱狂と厄介事に早く幕引きをしたいという町長の思惑によって妨げられる。その日の夜、フーパーはプロディとともにそのサメの腹を裂いて調べ、やはり問題のサメではないことを確かめる。

フーパーは様々な最新鋭の装置を備えた船を所有している。プロディが、この船は政府が研究所に買ってもらったものなのか、と尋ねると、フーパーは、自分で買ったものだ、と答える。「君は金持ちなのか？どのくらいの金持ちなんだ？」のプロディが問うと、フーパーは、「僕個人が？それとも僕の家族が？(Personally or the whole family?)」と言う。彼がかなり裕福な階層の人間であることが明らかになる。興味深いことに、プロディ、クイント、フーパーの三人は、年齢と階級においてそれぞれ別のカテゴリーに属する。プロディは中年で中産階級、クイントは初老で労働者階級、フーパーは若く上流階級である。さらにプロディが警察署長という地域の法と秩序の守護者、クイントが漁撈という生業を通して文化と自然の間を絶えず往還する者、フーパーが科学的知性の体现者、というように、それぞれ別の社会的役割や職能を持つ。このように、それぞれ全く異なる属性を持つ三人の男たちが、力を合わせて災厄をもたらす「怪物」と戦うのである。

もっとも当初は、特にクイントとフーパーが角を突き合わせる。「現場の叩き上げ」タイプで職人気質のクイントは、フーパーを頭でっかちの柔なインテリと見なし、挑発的な態度を取る。初対面のときにも、クイントはフーパーの手を見て、「都会の人間の手だな。今までずっと金勘定をしてきたんだろう」と言い放ち、これに対してフーパーは、「この手の労働者階級のヒーロー気取りの戯言はもうたくさんだ (I don't need this working-class hero crap!)」と言い返す。さらにクイントはフーパーの面前でプロディに、「こいつは (船を安定させるための)

底荷代わりだ (Take him for ballast.)」と言う。出航当日も、クイントはフーパーが持ち込む様々な装置や器具に対してあざけりの言葉を投げつける。しばらくの間は、プロディがクイントとフーパーの間の仲裁者、緩衝装置という役割を担うことになる。

### 3. 海へ乗り出す三人の男たち

7月4日の独立記念日を迎え、アミティには大勢の観光客が押し寄せる。一年で島が最も賑わう時期である。しかし、プロディを始めとした地元の警察や海上警備隊が厳戒する中、監視が手薄な入り江で若い男性がサメに襲われる。このときそばにいたプロディの息子のマイケルは、危ういところで難を逃れる。アメリカの誕生をことごとくに惨事が起こるという設定は興味深い。アメリカにとって1970年から1975年までの時期は、第39代大統領のジミー・カーターによってのちに広められる言い回しを用いるなら、「沈滞 (malaise)」の時代だった。ベトナム戦争は泥沼の状態でまだ続いており、この戦争とOPECのオイルショックのあおりを受けて、1960年代の好景気は失速して景気後退とインフレーションの時代に突入し、また政治においては、ウォーターゲート事件がアメリカに激震をもたらした (Lev 40)。言わば『ジョーズ』が制作され発表された時期は、アメリカという国家や政府に対する人々の信頼や自負が大きく揺らいでいく時期であった。アメリカの「誕生日」に発生する凶事は、当時のアメリカ人の意識に沈殿し始めていたアメリカの現状や行く末に対する不安やベシミズムを映し出すものなのではあるまいか。事ここに至って、ついに町長は重い腰を上げざるを得なくなり、クイントが提示したサメ退治の条件を受け入れる。そしてプロディは警察署長の権限で、自分とフーパーも船に乗り込むことをクイントに承諾させる。

出航当日、エレンはプロディを見送るために港に来ている。二人が抱き合って別れを惜しんでいると、クイントが野卑な言葉を浴びせる。エレンはいたたまれず、その場から立ち去る。これ以降プロディは、妻子から切り離され、男たちと船の上で過ごすことになる。大海原は、エレンがフーパーに語るところによれば、「本土に向かうフェリーに乗っても、車の中に居続ける」というほど水を恐れるプロディにとって、まさに非日常的な試練の空間である。既述のように、ここでの彼の様々な体験は通過儀礼を想起させるものだ。この儀礼の「過渡」と呼ばれる段階にある者は、これから移行していくことになる新たな地位に備えて、帰属する集団の掟や受け継がれてきた伝統、知識をインストラクターから学ぶのだが (Turner 103; Gennepe 75)、プロディも、海に関して多くを体験した多くを知るクイントとフーパーから様々なことを学び、多くの体験を授けられる。

もっとも船に乗り込んだ当初は、漁や船の操縦の経験も、サメを始めとした海洋生物についての知識もないプロディは、寄せ餌を撒くといった雑用ばかりを担当させられる。三人の中でただひとり救命胴衣を身に付け、消臭作用のある液体を染み込ませたハンカチを鼻にあてなが

ら寄せ餌を撒くその姿は、いかにも非力で頼りなげだ。また、不注意からロープで固定したあった圧縮空気のボンベを倒してしまい、足手まといぶりをさらけ出す。さらに、自分たちが相手にしているサメが思った以上に強大なものであることを知ると、「もっと大きな船が必要になる」、「無線でもっと大きな船を呼ぼう」などと弱気な発言をし、実際に無線で助けを呼ぼうとする。陸上では警察署長として三人の中では最も強い社会的、法的権限を持つブロディが、海の上では最も役に立たない無力な存在になっている。

海に乗り出してからの最初のシークエンスにおいて、船上における三人の暗黙の序列のようなものが視覚的に表現される。最初の船上の光景で我々が目の当たりにするのは、中央にクイント、その左右の舷側にそれぞれフーパーとブロディがいるという構図である。クイントは魚釣り用の固定椅子に悠然と腰を下ろしている。フリードマンが指摘しているようにその椅子は王座のようであり（168）、船上においてはクイントが中心の座を占めているようだ。一方左手にいるフーパーは器具を使って海の何かを調べており、その姿はいかにも科学者らしい。彼はしばしば船の操縦も担当する。そして右手にいるブロディは、ハンカチで鼻を押さえながら寄せ餌を撒いている。あえて船の職階になぞらえるなら、クイントが船長、フーパーが一等航海士兼操舵手、ブロディが雑用係の水夫といったところであろうか。

やがて怪物じみたサメとの戦いが始まる。敵の接近を最初に感知するのはやはりクイントである。ブロディはクイントのかたわらで結索法の練習をしているが、なかなかうまくいかず失敗を繰り返す。すると、クイントの竿に取り付けたリールがカチカチと音を立てて少しずつ回り始める。クイントの表情が変わる。釣り糸がかすかに動く。フーパーとブロディはそれらのことに全く気づかない。クイントは締め具で自分の体を椅子に固定し、竿も固定し、さらに締め具をリールに繋ぐ。そして両脚を踏ん張るための踏み板をセットする。彼はこれら一連の動作を無言で行う。緊迫感が高まっていく。そして、ブロディが初めて結索を成功させ歓声を上げた瞬間に、強い引きがあり最初の戦いが始まる。ブロディは海に関する技術をひとつ修得すると同時に、本格的な試練にさらされることになるのだ。ただ事ならぬ表情を浮かべ竿を握りしめながら、クイントは「こいつは頭のいい大物だ」とつぶやく。この最初の戦いは、ピアノ線の釣り糸が切れることで終止符が打たれる。サメではなくマジキアアカエイのようなゲーム・フィッシュだ、と言うフーパーに対して、クイントは、「フーパーさんよ、これでひとつのことがわかった。あんたたち金持ちの大学出は、自分の間違いを認める程度の教養もないということだ」と言い放つ。科学的知と経験知の対立というところであろうか。

二度目の戦いにおいて、初めてサメはその巨大な姿を現す。ブロディが寄せ餌を撒いていると、不意にサメが海中から出現する。これ以降、サメは繰り返しその巨体を顕示する。見えない脅威は可視化され、不可視ゆえの恐怖は、尋常ならぬ巨大さゆえの恐怖に転換される。男たちが寸秒を争いながら臨戦態勢を整えようとしているところに、折悪しくもエレンからの不要

不急の無線連絡が入る。既に述べたように、このようなシーンをあえて挿入するところには、女性嫌悪的な底意すら感じられる。クイントは無線での会話をさっさと打ち切る。そして、フーパーによって発信機が取り付けられた樽を繋いだ鉤をサメに打ち込む。この樽は、サメの居場所を知ると同時に、動き回ることを制約することでサメを消耗させるためのものでもあろうが、すぐに海中に引き込まれ見えなくなる。フーパーは啞然とした表情を浮かべる。

場面は夜の船室へと移る。予想外に手強い相手に意気阻喪したかのように、男たちは黙り込んでいる。プロディは最初の戦いで痛めた額を気にしている。するとクイントがプロディに、「心配はいらない。今に治る。治らないものを見たいか?」と言って一本の前歯を取り外し、歯の抜けた顔で笑う。さらにフーパーに、古傷である頭のこぶを触らせる。それに対抗するように、フーパーはウツボに咬まれた傷を見せる。これを皮切りに、両者が「傷自慢」をし合う。サメに咬まれた脚の傷を誇示するときには、テーブルの上で双方の脚を重ね合わせる。そして二人は乾杯する。この傷自慢により、両者の不和は一気に氷解する。二人が傷を誇示し合っているときに、少し離れた所にいるプロディがシャツをたくし上げて自分の腹をそっと見ているのが可ましい。虫垂炎の手術跡では傷自慢には加われないであろう。

このシークエンスでプロディは、クイントの腕に別の傷らしきものがあるのに気づき、「それは何の傷だ?」と尋ねる。クイントは、入れ墨を消した跡だ、と答える。「母さん<sup>マザー</sup>」と彫られていたんだろう、とフーパーがからかうと、クイントは、「米艦インディアナポリスだ」と言う。この船の名前を聞いてフーパーは驚く。クイントはこの船の乗組員を襲った悲劇について語り出す。彼が語り終えると、再び沈黙が船室を支配する。気まずさを破ろうとするかのように、クイントが歌いだす。まもなくフーパーがそれに和し、やがてプロディも加わる。三人の男たちは、テーブルを手でたたきながら声を限りに合唱する。男同士の絆が構築されたことを印象づけるシーンだ。身体の傷のみならず、入れ墨のように消すことはできない深い心の傷をもさらけ出すことで、彼らは胸襟を開いたのである。こうして三人は、それぞれの相棒<sup>バディ</sup>となる。

#### 4. 大団円

三人が船室で高唱する中、画面は外の夜の海に切り替わる。明滅する発信機が付いた樽が、オルカ号に近づいていく。サメは再び、自らとは別の何かによってその存在を顕示している。船体に何かが激しく突き当たり、羽目板がたわんで海水が流れ込み始める。しかし高唱する男たちは異変に気づかない。まもなく船が揺れ出し、三人はようやく異常を察知する。船室のランブが床に落下して燃え上がり、まもなく室内の照明が消える。逆上したかのようにクイントは銃を持ち出し、樽の周囲を闇雲に撃ち始める。絆を構築した男たちの高揚から一転、不吉な気配が漂い始める。

やがて夜が明ける。クイントとフーパーは機関室で修理を行っており、プロディが慣れない



手つきで舵を操っている。そこに再びサメが現れる。プロディが無線で救助を求めようとする  
と、クイントはバットで無線機を破壊する。こうして彼は退路を断つ。彼にとってこのサメと  
の戦いは、どちらかが命を失うことによってのみ決着するもの、言わば決闘のようなものの  
であろう。クイントはサメにさらに二本の銛を打ち込み、銛に繋いだ三つの樽も海中に送り込  
まれる。銛に付けたロープを船尾に繋ぐと、船は強い力で引きずられる。そして、三つの樽が  
一直線に船に向かっていく。そのさまはまるで魚雷のようだ。船の直前で樽は海中に没する。  
ひと時の不安な静寂が訪れる。次の瞬間、まさに魚雷が命中したかのように、船に強い衝撃が  
走る。「あいつを浅瀬に引っ張り込む」と言っ、クイントは船を浅瀬に向けて走らせる。三  
つの樽が船を追いかける。機関室からは黒煙が上がり始めている。船内はかなり浸水している。  
やがてクイントはエンジンを止める。船はかなり傾いてしまっている。

もはやこれまでと思ったのか、クイントはプロディとフーパーに救命胴衣を手渡す。三人は  
絶望感を漂わせながら黙り込む。するとここでクイントが、あれほど馬鹿にしていたフーパー  
が持ち込んだ器具に目を向ける。窮余の一策として、フーパーが鋼鉄製のケージに入って海中  
に潜り、毒液を仕込んだ針をサメに打ち込むという作戦を実行する。しかしこの一か八かの賭  
けも水泡に帰する。ケージはサメによってあっけなく破壊され、フーパーは海底へ逃れる。こ  
こから物語は、一気に大団円に向けて加速する。サメは半ば沈みかけた船に襲いかかる。そし  
てクイントが無残な最期を遂げる。その場面は、これまでのように被害者の海面での阿鼻叫喚  
やサメの襲撃を示唆する断片的な映像のみを映し出すものではなく、人間が「ジョーズ」に呑  
み込まれる様子を生々しく描いたものである。サメの致死的なひと咬みとともに、クイントの  
口から血が噴出する。酸鼻を極める剥き出しの死の描写である。海洋学者のとおきの秘策  
は通用せず、サメを仕留めることに関して豊富な経験と強い執念を持つ老練なシャーク・ハン  
ターも亡き者となる。あとに残ったのは海の上では最も無力な人物のみであり、もはや人間の  
側には勝ち目はほとんどない状況である。

サメはプロディにも襲いかかる。彼は圧縮空気のボンベをサメの口の中に放り込む。船はも  
はや沈没寸前であり、プロディは銃を携えてマストに登る。彼が命脈を繋ぐことができるのは、  
このマストも海中に没するまでのわずかな時間に過ぎない。彼は迫りくるサメに向けて銃を撃  
つ。狙いを定めながら、「ボンベを見せろ」とつぶやく。彼はサメの口の中に放り込んだ圧縮  
空気のボンベを狙っているのだ。そして、「笑ってみろ、こんちくしょうめ！（Smile, you son  
of a bitch!）」という言葉とともに放った銃弾がボンベに命中する。ボンベの爆発とともに、サ  
メの体は粉々になる。かくして、サメとの戦いは、最も無力で弱気だった男が決着をつけると  
いう意外な結末を迎える。



## おわりに

プロディがサメを仕留めたあと、フーパーが海面に上がってくる。二人は顔を見合わせ、小さく笑いながら再会と戦いの終結を喜び、クイントの死を悼む。そして二人は、あの樽につかまって岸を目指して泳ぎ始める。泳ぎながら、彼らは次のような言葉を交わす。「今日は何曜日だ?」。「水曜日かな。いや火曜日だと思う」。彼らが、曜日という時間区分が意味を成さない非日常的世界から日常的な秩序へと回帰していくことを印象づけるようなやりとりである。そしてプロディが次のような言葉を漏らす。「私は以前は水が大嫌いだった」。このように、自らの水恐怖症を過去のものとして語る。言わば彼は生まれ変わったのである。海での試練を乗り越え、新たな人間となって元の秩序に戻っていくことで、彼の通過儀礼は完結する。

『ジョーズ』は、物語の中心的な筋立てから女性を排除した、言わば男たちの物語である。そしてフリードマンが指摘しているように、スピルバーグ作品の多くが男たちの物語であり、そこでは女性たちは周縁的、背景的存在にとどまる。男たちの物語は、この『ジョーズ』のように「パディもの」や通過儀礼、さらには擬似的なものも含めた父子関係など、様々なモチーフを通して変奏される。『ジョーズ』は、スピルバーグの出世作であるのみならず、これ以降次々と生み出される男たちの物語のプロトタイプとも言える作品なのである。

## フィルムグラフィ

*Jaws*. Dir. Steven Spielberg. With Roy Scheider and Robert Shaw. Universal, 1975  
[『ジョーズ』のDVDはソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント(2000)を使用]

## 引用文献

- Cook, David A. *Last Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. Berkeley: U of California P, 2000. Vol 9 of *History of the American Cinema*. 10 vols. 1990-2003.
- Friedman, Lester D. *Citizen Spielberg*. Chicago: U of Illinois P, 2006.
- Gennep, Arnold van. *The Rite of Passage*. Trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Gaffe. Chicago: U of Chicago P, 1960.
- Hoberman, J. "Nashville Contra Jaws, or 'The Imagination of Disaster' Revisited." *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Ed. Thomas Elsaesser, Alexander Horwath and Noel King. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004. 195-222.
- Krämer, Peter. *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*. New York: Wallflower, 2005.
- Lev, Peter. *American Films of the 70s: Conflicting Visions*. Austin: U of Texas P, 2000.
- Martin, Adrian. "Grim Fascination: Fingers, James Toback and 1970s American Cinema." *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Ed. Thomas Elsaesser, Alexander Horwath and Noel King. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004. 309-332.

- Moss, George Donelson. *America in the Twentieth Century*. 3<sup>rd</sup> ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1977.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Issues in Feminist Film Criticism*. Ed. Patricia Erens. Bloomington: Indiana UP, 1990. 28-40.
- Nystrom, Derek. “The New Hollywood.” *The Wiley-Blackwell History of American Film. Vol. III. 1946 to 1975*. Ed. Cynthia Lucia, Roy Grundmann, and Art Simon. Malden, MA: Blackwell, 2012. 409-434.
- Ryan, Michael and Douglas Kellner. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana UP, 1988.
- Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell UP, 1977.